

B U D A P E S T , 2 0 1 6

0000000000000000
1111111111111111
2222222222222222
3333333333333333
4444444444444444
5555555555555555
6666666666666666
7777777777777777
8888888888888888
9999999999999999

PÁRBESZÉD A MÚLTAL

A *Mutató nélkül B. A. úr X.-ben* kiállítás a múltról beszél, és a mának tart tükröt. Elbizonytalanít a tekintetben, vajon fenntartható-e még az egykori és jelenbeli ellenállás mítosza, amikor a határok egyre porózusabbak, amikor a pozíciók egyre képlékenyebbek. A korábbi rendszer, amelyet a mostani kiállítás szellemidéz, éppúgy „mutató nélkül”-i időben működött, mint amilyenben létrejött emez. A határok kitapogatása a boldogulás vagy túlélés záloga. (1. kép) A hatalmi konszolidáció időszakában akkor is, most is, kinek-kinek máshol húzódnak egyéni határai. Ami a mát illeti, van, aki együttműködik L-lel, mondván, az még vállalható, más elmegy V-be, ha a kiállítás neutrális, de M-be már be se teszi a lábát, nehogy jelenlétével legitimálja az intézményt... és ezt még hosszan sorolhatnánk. Fenntartható-e még az ellenállás mítosza, amikor naponta kell újradefiniálni a határokat, s az egyéni alkukat is folyton minősíteni kell, hiszen ezen egyéni alkuk szövevényéből épül a rendszer. A hatalom ereje mindig is ebből a kiszámíthatatlanságból és az egyéni bevonódásból fakadt; hogy egyénenként tesz cinkossá. Vajon lehetséges-e egyáltalán az autoriter rendszerek logikája értelmében a hatalmi önkény nyelv szembemenni, és ha igen, melyek az ellenállás módozatai? Avagy a merev szembeállítás dichotómiája éppúgy nem volt érvényes a múltban, mint ahogy szertefoszlott a jelenben is?

A kiállítás, ahogy Mélyi József kiállításai általában (az *Amerigo Tot – Párhuzamos konstrukciók*,¹ a *Nagyítások – 1963, Az Oldás és kötés kora*²) és most az 1958 köré szervezett *B. A. úr X.-ben* a rendszeren belül keresi a fogódzókat, s kívánja az összefüggések finom hálóját felfejteni, minek utána már kívül sem tágas. A kerettörténet úgy szól, hogy két jó barát, Bernáth Aurél és Déry Tibor egy adott pillanatban a rendszer két szélső pontjára lökődik. Lehetett volna akár fordítva is, de történetesen 1958-ban az egyik nagy állami megbízáson dolgozik, a brüsszeli világkiállítás utópisztikus pannóját festi, a másik börtönben ül, és a *G. A. úr X.-ben* című disztópiáját írja. Ha előbbire rákerül a szocreál bélyege is (szemben az érvényben lévő hazai

1. Gróf Ferenc: *Napóra*
Kiscelli Múzeum Templomtere, 2016



művészettörténeti kánonban progresszívnek minősített avantgárdokkal vagy absztrakcióval), az megsemmisítő morális ítélet is egyben. Márpedig jól tudjuk Koselleckről, hogy a „rigorózus dualizmusok politikailag mindig hatásosak voltak”,³ s hogy a „negatív pólus mindig rendelkezésre áll, hogy a saját álláspontot per negationem megvédjük...”,⁴ illetve önmagunkat pozícióba hozzuk.⁵ A szocreál bélyeg (amire lehetőséget nyújt a jelenség tabu volta, az attól való szakmai elhatárolódás, továbbá gumifogalomként való kezelése és szükség szerinti mobilizálhatósága) feledteti a jelen komplexitását, s projekciós felületet nyújt, ahol a jelenbeli ellenállás képtelensége kiélhető múltbavetített vágyképeken, fantázián. A kiállítás és Gróf Ferenc intervenciója belezavar ebbe az öngazoló projektálásba, összekuszálja a szálakat, kifordítja a szokványos viszonylatokat, és arra kényszeríti a nézőt, hogy kiszabaduljon a dichotómiából, és közelebb érezkedjen a távlatból fekete-fehéren látott korszak szövevényéhez.

Bruno Latour képrombolási tipológiájában külön kategória a „freeze framing”, azaz a befagyasztott értelmezési keret megbontása, aminek értelmében a visszafordítható, vagyis nem végérvényes módosítás, beavatkozás paradox módon éppen az eredeti tárgy továbbélését biztosítja, nem pedig eliminálja azt.⁶ Hazai viszonylatban ez volt a mozgatórugója a Kis Varsó projektjének, amikor Somogyi József *Szántó Kovács*-szobrát Amszterdamba vitték, hogy teszteljék a szocialista köztéri szobrászat és a trendformáló nyugati múzeum viszonyát akkor, amikor az ún. szocreál köztéri szobrászat diszkvalifikálódott, kisodródott a művészettörténetírásból, és karanténba került vagy elfelejtődött. Az ellenfogalmak öngazoló működéséről sokat mond, hogy egykori avantgárdok és egykori hivatalosok kéz a kézben petícióztak a konceptuális munka ellen; a frontok átrendeződtek, és a frontvonalak máshová kerültek. A felfejtés, a felszín megkaparása s finomabb raszter alkalmazása valahogy senkinek nem volt ínyére.⁷ A Kis Varsó másik konceptuális projektje, a *Lélekben tomboló háború* a kánonképzés működésével foglalkozott, amikor raktárak mélyéről együvé hordott ismert és ismertelen, elfogadott vagy elkarhoztatott munkákat. Gróf Ferenc kiállítása a művészeti ellentétpárokat és válságos időkben a művészet mozgásterét vizsgálja.

Bernáth Aurél 1958-as, négyzetlapokból összerakott gigászi alumíniumpannóját több mint félévszázadig fedte a feledés homálya, és nem hogy a kanonizációt, de a beleltározást is megúsza. A felejtésre, a hallgatásra, a ki-nem-beszélt traumákra, fel-nem-dolgozott vakfoltokra irányítja a figyelmet a jól bevált sémákból kizökkenő kortárs művészeti intervenció, beavatkozó gesztus. A mű saját logikai rendszere alapján átforgatja az elemeket Déry regénye szellemében, amely egy álomból indult ki, melyben a virág befele, a föld felé növekszik. Gróf Ferencet az foglalkoztatja, hogy milyen belső törvények szerint működik az a világ, X. városa, amelyben minden önmaga ellentétébe fordul, s alaptételeink, mutatóink teljesen használhatatlanok. A művészi intervencióban az eredetitől eltérő algoritmus szerint, függőleges sorrend helyett horizontálisan összerakott „óriásmozaik” a köztérről templomtérbe, múzeumba, épülethomlokzat helyett a földre, testközelbe kerülve, a másik oldal, az absztrakció felől nézeti a művet,

2. Gróf Ferenc: *Mutató nélkül*. Bernáth Aurél
Budapest-panoráma pannója. Előoldal
Kiscelli Múzeum Templomtere, 2016



azaz annak egy lehetséges absztrakt olvasatát nyújtja, ha ugyan valóban olyan távol volt a mű a háború utáni s a szabad nyugati világot jelképező győzedelmes absztrakciótól, mint ahogy azt tudni véltük. (2–3. kép)

A mű az 1922-es Bécsben készült *Grafikai mappát* és annak képi világát idézi. Ám itt nem állhat meg a számbavétel. „A siker és bukás, a felmagasztálás és elátkozás, a jó és rossz; a duális hidegháborús szemlélet kiterjedt nemcsak a stílusra, a tartalomra, de a művész intenciójára és morális lényére is” – írja Sarah Wilson, miközben számbaveszi a háború utáni globális realizmus vita lépéseit.⁸ Bernáth mint mélyen humanista, mindig is a realizmus mellett tört lándzsát, ám

3. Gróf Ferenc: *Mutató nélkül*. Bernáth Aurél
Budapest-panoráma pannója. Hátoldal
Kiscelli Múzeum Templomtere, 2016



a szocialista realizmus kapcsán azt vallotta, hogy az „újabb kifejezőmódokra való törekvés minden művészetnek életkérdése ... [s, hogy az] nem fekszik bele más, már kiélt stílus kihűlt ágyába, mondhatnánk, ez a művészet higiénijája”.⁹ Wilson háború utáni társadalomtörténeti mikroanalízisének bevezetőjében a vakság metaforájának szembetűző felbukkanását avval magyarázza, hogy „a humanista örökség és terror beleivódott a szívekbe, az agyakba, a szemekbe és a képzeletbe”,¹⁰ amitől a vasfüggöny mögötti térség sem lehetett mentes, sőt azokra újabb rétegek rakódtak. A háború és a holokauszt után a nyugati baloldali értelmiségnek a kommunizmussal szembeni illúzióvesztés mellett le kellett számolnia az igazságosabb

világba vetett reményével is, míg a szovjet érdekszférában a létező szocializmussal kellett konfrontálni az egykori utópiákat, amire hamarosan ráakódott az 56-os forradalom brutális leverése és azt követő megtorlás. A Képzőművészeti Egyetem párhuzamosan zajló kiállításán¹¹ szembeszökőek a befordított vakkeretek, üres vásznak a képeken. Berény, Csernus, Domanoszky, Szőnyi műtermeiben üres vászakra merednek tanárok és tanítványok egyaránt.

Déry „szatirikus lázalomnak” nevezi börtönben készülő művét,¹² miközben mentális szinten éppoly pontos lenyomatát adja az ötvenes évek magyar társadalmának, mint Ismail Kadare *Az álmok palotája* Enver Hodzsa Albániájáról. Ha Déry a létező szocializmus látletét nyújtja, a Bernáth-pannó az elveszett illúziót, a szertefoszlott vágyálmot, avagy a sztálinista szocializmus ellenében egyfajta humanista szocializmus mellett voksol. Márjánovics Diána szerint Déry elmosza a fikciós szintek határát: „X. Rideg, kietlen, fémtörmelékektől teli, állatoktól, növényektől mentes övezet. Lakosai ugyanakkor állandóan mosolygó, kedélyes, készséges alakok, infantilizált figurák”.¹³ Nemkülönbén a Bernáth-pannón, ahol arctalan staffázsfigurák bolyonganak holdbéli, idilli táj előterében, mely történetesen úgy néz ki, mint Budapest. Buda mesebeli, a „grófok és kastélyok” világát idézi, míg Pest olyan, mint X. város maga, melynek épületei „labirintusszerűek”, vagy olyanok, mint *Az álmok palotájának* rideg, kiismerhetetlen, kígyózó folyósói; egy falanszter, egy foucault-i értelemben vett panoptikum avagy börtön. Az 1955 és 1958 végi állapotokról sokat elmond, hogy 1955-ben még levették a műsorról Madách *Az ember tragédiáját* a falanszterjelenet szocializmuskritikaként való olvashatósága miatt, 1958-ban viszont Aczél úgy ítéli, „az a falanszterjelenet nem muszáj, hogy mi ellenünk szóljon [...], lehet úgy rendezni, hogy a burzsoázia ellen szóljon. Hogy a rendezés ideológiai funkciót jelent...”¹⁴

„A láthatatlanság a hatalom egyik eszköze” – írja Bernáth emlékirataiban¹⁵ a keszthelyi Festetics-kastély urának virtuális jelenlétéről és hiányáról, amelyről egy vizuális jel, a kitűzött zászló vagy annak hiánya tájékoztatott. Rum Attila ehhez az élményhez köti a *Grafikai mappa Grófok és kastélyok* lapját, mint ahogy stílusosan a mappához köti a pannó képi világát.¹⁶ De mit kezdünk a mappa ajánlásával – ami Bernáth saját szavaival „politikai tartalmú volt”?¹⁷ „Hazánk elmaradott állapotáról akartam képet adni. S hogy a haza szándékaimat biztosan meg is értse, neki ajánlottam. Nem rendült meg tőle.”¹⁸ Ha innen olvassuk a *Grafikai mappa* reinkarnációját, az elveszett illúziók, avagy a vágyképek megvalósulását láthatjuk benne, Déry disztópiájának inverzét – bizonyos átfedésekkel. A disztópiák és utópiák között ugyanis igen vékony a határ.

A külvilág felé a pavilon a forradalom utáni konszolidációt volt hivatva kommunikálni. Péteri György kiváló tanulmánya¹⁹ megvilágítja a háttérben zajló hatalmi harcokat, amelyek értelmében az utolsó percig bizonytalan volt, hogy – jelképesen szólva – a zászló ki lesz-e tűzve vagy sem. A Képzőművészeti Tanács ebben az ingoványos, „mutató nélküli” időszakban mindenestre jobbnak látja hárítani a felelősséget, mondván, hogy a munkákról „űgyszólván befejezési stádiumában szerzett tudomást, és kész tények elé lett állítva, nincs módjában a kész

műveket szocialista tartalommal megtölteni, ezért a művekért a tanács semmiféle felelősséget nem vállal”.²⁰ Alighanem a szóhasználat is, mely többnyire nem művekről, hanem „dekorációkról” beszél, pajzsként szolgálhatott, amely mögé bármely számonkérés esetén vissza lehetett volna vonulni. A megtorlások félelemmel teli, belső hatalmi harcokkal terhelt világában nem lehetett biztosra venni a kimenetelt. Ezt a fojtogató milliőt, a Patyomkin-falak mögötti hatalmi játszmát, a bábuk átcsoportosítását idézi meg az intervencióban az átrendezés, a pannó előlapjával egyenértékűen kezelt, gondosan ABC-zett, beszámozott hátlapok láthatóvá tétele.

Walter Benjamin szerint a történelem nem narratívákban, hanem képekben ragadható meg. Bernáth saját szövege egy kis réztáblán a 1966–67-ben festett *Történelem* seccóhoz hasonló alapállást tükröz: „a történelem mérete nehéz eligazodást biztosíthat a nézőnek, ha nem kapaszkodhatik meg a művészet képpé formált jeleneteiben [...], a történelem nagyjai, az eszmék harcosai [...] képekben, képek által nyertek eleven megfogalmazást és emlékeztetőt. Így a festő kölcsönkérte a művészettörténet közismert alkotásainak motívumait, de nem másolta azokat, hanem úgy bánt velük, mintha azok saját leleményéből születtek volna. Tehát festő módján újraköltötte őket, s így próbálta érzékeltetni és összefogni a történelem lényegét.” Ebben az „összefogásban” bizzarr együttállások keletkeznek, mondhatni, vizuális freudi elszólások fedezhetőek fel rajta, ha szoros olvasásban

4. Bernáth Aurél: *Munkásállam*, secco, 1970
Az MSZMP Központi Bizottságának egykori székháza, Budapest



5. Bernáth Aurél: *Történelem*, 1966–67
A Magyar Tudományos Akadémia Régészeti Intézetének falképe



közel ereszkedünk a választott jelenetekhez. Delacroix figurája, a Szabadság génusza nem vezeti a népet, egyedül lengeti a zászlót légüres térben (holott Nagy Sándor csatájáról nem maradnak le a harcosok). A kontinuáló ábrázolások olvasási módját követve Szinyei gondtalan *Majálisát* Miksa császár kivégzése követi, Somogyi *Martinásza* pedig, amely a brüsszeli pavilon előtt állt 1958-ban, egy utolsó percben eszközölt változással a szocialista tartalmat erősítendő, furcsa párt alkot Cézanne clownjával. És jóllehet mintha a Martinász állna modellt a festőnek, vagyis lenne még mindig a követendő példa tíz évvel a forradalom után, a festő mégsem őt festi, hanem a freskó megrendelőit a háttérben egy bajszos, cvikkeres figurával. (5–7. kép)

A szocialista realizmus problémáiról szólva 1950-ben Bernáth azt írja, hogy „a művészet világában a meglepetéseknek is helyük van, [...] mindig is hagyok tehát ajtót nyitva”.²¹ György Péter meglátása szerint a *Munkásállam* freskón „a történelem történeteinek nyoma nem volt... Vagy ha volt is, a halottak – azok a bizonyos halottak – eltűntek a láthatatlan múlt és tudatalatti mélyére”.²² A kulturális trauma diskurzus alaptézise szerint a válasz valamely megrendítő eseményre nem marad el, még ha késleltetett is; vissza-visszatérő, tolakodó hallucinációk, álmok, gondolatok formájában tör utat magának, ahogy a bénultság, lappangás, amnézia is poszttraumatikus tünet. A traumatikus esemény váratlan bepillanások formájában kísért, mint nem asszimilált,

6. Bernáth Aurél: *Történelem*, 1966–67
Részlet Somogyi József *Martinász*ával
A Magyar Tudományos Akadémia
Régészeti Intézetének falképe



be nem épült, zárványként létező tudás, vagy az „igazság krízise”, ahogy Shoshana Felman nevezi. „A traumatikus esemény hatása éppen annak megkésetttségében rejlik, a lokalizálás tagadásában, hogy az makacsul valamely idő vagy hely határain kívül bukkan fel.”²³

A *Riviérával* való összehasonlításban a *Munkásállam* alul marad, mondván, hogy a „félelemnek, egzisztenciális bizonytalanságnak ezen a képen nem sok keresnivalója van”.²⁴ Ha a témában és a ragyogó aranyló színvilágban tán nem is, az legalábbis elgondolkodtató, hogy vajon Bernáthban, egy érzékeny és reflektív intellektusban nem hagyott nyomott Nagy Imre kivégzése

7. Somogyi József: *Martinász*, 1953/1967
Részlet a kiállításból, Kiscelli Múzeum
Templomtere, 2016



és barátja bebörtönzése? Nagy Imre álcázott figurája éppúgy jelen van a hatalmas freskón, mint író- és festőbarátai a korszak meghatározó politikusai mellett. S ha már Nagy Imrét cvikkere nélkül azonosítjuk, lehet-e a pontosan alatta látható emberléptékű vizuális jelet (a megtévesztő elemek ellenére) másnak, mint sírgödörnek látni. Ha a képet a disztópiairodalom egyik, a hatvanas években is hozzáférhető műve felől, H. G. Wells rémálma, a viktoriánus, kapitalizálódó Anglia végletes kettéosztottságának brutális víziója, *Az időgép* felől olvassuk, amelyben a felső világ napsütötte és idilli, míg az alsó sötét, földalatti világ, a *Munkásállam* is olyan kettéosztott világ, melynek fénytelen alsó világa olyan, akár egy szakadék vagy katlan. György Péter felteszi a kérdést, hogy vajon a mű a „Kádár-rendszer társadalmi valóságának reprezentációjaként látható-e vagy annak égi másaként”.²⁵ Alighanem, akárcsak az alumíniumpannó, sem nem utópia, sem nem disztópia, hanem inkább a kettő, ironiától sem mentes együttállása – ahogy maga a szerző fogalmaz másutt: „Egyszerre börtön és tágas, kerek kék ég”.²⁶

A hatvanas évekre a realizmus-absztrakció-csata lefut, azaz geopolitikai megfeleltetést kap. Ebben a konstrukcióban a művész sokkal inkább transzcendens esztétikai értékek létrehozójaként tételeződik, amelynek megítélése önmaga belső törvényei szerint történik, elvesztve a művész, mint termelő (ahogy Walter Benjamin nevezte) történelmi pozícióját. Clement Greenberg írása, a *Modernista festészet*²⁷ adta meg a kegyelemdőfést, és egyben határozta meg majd félévszázadra a művészeti diskurzus irányát, leválasztva a művészetet annak társadalmi beágyazottságáról. Elfogadni a tézist a szocialista avagy a nemzeti populizmus autoriter világában annyit tesz, mint virtuálisan a civilizált, szabad világhoz igazodni. De ahogy a jelen is komplexebb és bonyolultabb ennél a sémánál, és az is csupán illúzió, hogy a művészet és annak története elvonatkoztathatna a mindent átszövő politikai és társadalmi tényezőktől, a kompromisszumok hálójára épülő hatalmi konszolidáció időszakában a létező szocializmus világának analizisét is érdemes megszabadítani a lecsupaszított stíluskritika abroncsaitól, s az ellenállás, behódolás dichotómiájától.²⁸

„Korszakunk lehetetlen szörnyűségei mindig lehetségesek, és az emberek túlélnek ezeket mindig” – írja 1957 februárjában Déry.²⁹ Kassák búcsúztatásában pedig, hogy „túlélni nemcsak szerencse dolga, de érdem is, túlélni: erkölcsös. Túlélni, az maga is egyik eleme a tehetségnek”.³⁰ Déry a börtönben megtörik, bűnbánatot gyakorol. A zárkaügynöki jelentés szerint azt vallja: „nem akarok spártai hősként meghalni, inkább élek így, hiszen megtörnek ezek mindenkit”.³¹ A kulturális trauma tézise szerint a krízis és túlélés központi szerepet játszik a trauma történelmi koncepciójában, azaz a túlélés maga is lehet krízis.³²

A kiállítás tekinthető a túlélés módozatai – cseppet sem ítélező, inkább érzékileg megidéző – anatómiájának is, beleértve a túlélő büntudatát. És tekinthető hommage-nak is, egy író, egy festő és egy szobrász életműve, emléke előtti tisztelgésnek a múlttal való párbeszéd formájában.

- 1 Ludwig Múzeum, Kortárs Művészeti Múzeum, 2009–2010.
- 2 Új Budapest Galéria, 2016.
- 3 Koselleck, Reinhart: *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*. Ford. Szabó Márton. József Műhely, 1997, 10.
- 4 Uo. 33.
- 5 Uo. 54.
- 6 Latour, Bruno: *What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?* In: *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Eds. Latour, Bruno, and Weibel, Peter. Karlsruhe, Center for Art and Media, 2002. 26–27.
- 7 András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Bp., Argumentum, 2009. 227–246.
- 8 Wilson, Sarah: *Picasso / Marx and socialist realism in France*. Liverpool, Liverpool University Press, 2013. 219.
- 9 BERNÁTH 1962. 227.
- 10 Wilson: i. m. (8. j.) 11.
- 11 *Forradalom előtt 1945–56*. Kurátorok: B. Majkó Katalin, Révész Emese. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2016.
- 12 *Déry levelezése*. 1956–1960. 329.
- 13 Ld. Márjánovics Diána tanulmányát kötetünkben.
- 14 STANDEISKY 1996. 393.
- 15 BERNÁTH 1978. 60.
- 16 Ld. Rum Attila tanulmányát kötetünkben.
- 17 BERNÁTH 1960. 344.
- 18 Uo.
- 19 Péteri, György: *Transsystemic Fantasies: Counterrevolutionary Hungary at Brussels Expo '58*. *Journal of Contemporary History*, January 2012. Vol. 47. 1. 137–160. Újraközölve e kötetben.
- 20 Könnyűipari Minisztérium Igazgatási Főosztály iratai XIX-F-7-t 46. doboz. Ld. Péteri György és Róka Enikő tanulmányát kötetünkben.
- 21 BERNÁTH 1962. 201.
- 22 György Péter: *Kádár köpönyege*. Bp., Magvető, 2005. 27.
- 23 Caruth, Cathy: *From Trauma and Experience*. In: *Theories of Memory. A Reader*. Ed. by Rossington, Michale, and Whitehead, Anne. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007, 203.
- 24 György Péter: i. m. (22. j.) 27.
- 25 Uo. 29.
- 26 Uo. 31.
- 27 Greenberg, Clement: *Modernista festészet*. Laokoón. Művészetfilozófiai folyóirat. 7. <http://laokoön.c3.hu/szamok/7.html> (Letöltve: 2016. november 3.)
- 28 Ld. Hornyik Sándor tanulmányát kötetünkben.
- 29 STANDEISKY 1996. 245.
- 30 Uo. 408.
- 31 Uo. 313.
- 32 Caruth: i. m. (23. j.) 204.